

Josep M. Poblet i l'adaptació d'*El malalt imaginari*, de Molière, i altres vodevils provinents del francès*

Marta Giné Janer

Universitat de Lleida. Facultat de Lletres
Plaça de V. Siurana, 1. 25003 Lleida
mgine@filcef.udl.cat



Resum

Aquest article estudia les adaptacions/traduccions que Josep M. Poblet va fer, a partir del teatre francès, durant els anys seixanta del segle XX: des del gran Molière fins als vodevils que triomfaren a França durant la primera meitat del XX. Tret de Molière, els altres vodevils han quedat, avui, completament oblidats. Això demostra que Poblet, en les seves tries, estava condicionat per la censura, pels gustos del públic de l'època i per la necessitat de guanyar-se la vida; malgrat tot això, va lluitar per viure de la seva professió i per desenvolupar-la en català, sense models de llengua i, tanmateix, en un català «fresc» i viu.

Paraules clau: anàlisi comparada; Josep M. Poblet; Molière; Verneuil; Gavault.

Abstract. *Josep Maria Poblet, the adaptation of Molière's The Imaginary Invalid, and other translations of French variety shows*

This article presents the adaptations/translations that Poblet did from the French theatre in the sixties of the twentieth century: from the great Molière to the vaudevilles that were successful in France. Except Molière they are forgotten vaudevilles, what shows that Poblet was influenced by the censorship, by the public tastes of the time, by the need to earn a living, and in spite of that, he fought to live his profession and to develop it in Catalan language (without language models and, however, in a «fresh» Catalan).

Keywords: comparative analysis; Josep M. Poblet; Molière; Verneuil; Gavault.

* Aquest treball s'ha dut a terme en el marc del projecte d'investigació *Creación y traducción en la España del siglo XIX*. Ref.: FFI2012-30781, dirigit per F. Lafarga (UB). Entitat finançadora: MINECO, 2013-2015.

Judit Fontcuberta indica que l'any 1964 Josep M. Poblet va traduir Molière, *El senyor Ribot està malalt*, adaptació de *Le Malade imaginaire* (2001: 79-105); com afirma l'estudiosa, tot i que la recepció de Molière és molt notable a Catalunya, «cal esperar els anys seixanta» per trobar «una lleugera liberalització per part del règim» i per a la represa de les traduccions. Fontcuberta cita, precisament «entre d'altres, *El senyor Ribot està malalt*, una adaptació de *Le malade imaginaire* que l'escriptor i polític Josep M. Poblet (1897-1980) féu el 1963 i que situa l'acció a la Barcelona del 1888, durant l'Exposició Universal» (2007: 40-41).

Es tracta, seguint la cronologia establerta per Jaume Ferrer (2003: 69), de la segona adaptació del francès de Poblet i l'única, d'entre les seves nombroses adaptacions i traduccions, d'una obra del *Grand-Siècle* francès (les altres corresponen a autors avui oblidats, tot i que tingueren un gran èxit en el seu moment històric).

Le malade imaginaire és una comèdia destinada a fer riure i, per emfasitzar aquesta voluntat, s'acompanyava de música i de danses: així trobem un entremès l'heroi del qual és un putxineli i l'obra acaba amb la paròdia burlesca de la recepció d'un metge a la Facultat. No quedem, per tant, gaire lluny del vodevil.

Corroborar aquesta afirmació el fet que aquestes músiques i danses recorden l'òpera bufa (o les pastorals mitològiques), per la qual cosa la crítica defineix *Le Malade imaginaire* com una «plaisante bouffonnerie»; i que «Il y a donc de tout, dans *Le Malade imaginaire*, de la farce “grossière”, de la grande comédie, de la docte peinture, de la comédie cruelle, du galant» i, fins i tot «des sketches de vaudeville» (Bory 1965: 5).¹ Vodevil: la paraula central, citada per la crítica francesa especialitzada.

Tanmateix, en el context teatral especialment, l'obra surt de les mans de l'autor i passa a la dels directors que *interpreten*, segons els seus gustos i segons l'època, la posada en escena concreta. Després de la mort de Molière, les representacions de *Le Malade imaginaire* accentuaven els aspectes «tirant la pièce vers la farce pour éviter tout souvenir assombrissant, supprimèrent les répliques jugées trop graves et accentuèrent la bouffonneries des jeux de scène». Amb el Romanticisme, les representacions van destacar «le drame familial» i, avui dia, *Le malade imaginaire* es considera sobretot una «comédie burlesque» amb una «structure burlesque»:

Un personnage central, ridicule, dont les mésaventures fournissent les différents épisodes de la pièce, qui apparaissent comme autant de «numéros» [...]. Les procédés comiques se réfèrent au burlesque quand ils recourent au geste outré [...], au déguisement [...], au pastiche [...], à l'impromptu [...], à la verbe du langage [...], la cocasserie du langage, l'outrance du geste, le travesti (Bory 1965: 206-209).

1. Val la pena també evocar que fou l'obra amb la qual Molière obtingué més ingressos, amb l'exceptió de *Tartuffe* (Bory 1965: 205).

Aquests trets corresponen força adequadament a l'estil practicat per Poblet. Podem arribar a la hipòtesi que això degué facilitar que Poblet es fixés en aquesta obra per fer-ne una adaptació al català. Així *El senyor Ribot està malalt* porta la marca del vodevil (normalment curt) perquè Poblet ha transformat els tres actes de Molière en dos (en un total de 69 pàgines), tot i que el segon queda en dues parts,² suprimint, és clar, algunes de les escenes. També és freqüent que el vodevil s'inspiri en «gran teatre», com es aquí el cas. L'anàlisi comparada d'ambdues peces mostra:

- L'escurçament de totes les intervencions llargues dels personatges en l'obra original (per exemple les qüestions legals, relatives a l'herència, que podrien resultar avorrides). En canvi, no solen escurçar-se les intervencions d'en Tomàs,³ amb la qual cosa se'n ressalta la hipocresia i ridicleusa.⁴ No ens estendrem en l'anàlisi d'aquestes reduccions: és tant un signe dels nous temps (davant de l'estil del segle XVII), com de la nova societat del segle XX, del nou públic i també un signe dels objectius de l'adaptador, per a qui el teatre ha d'«Oferir al públic una estona d'alegria i també de despreocupació dels problemes quotidians. El nostre desig seria que els assistents a l'espectacle, en sortir del teatre exclamessin: “Doncs mira, ens ho hem passat bé”». (Ferrer 2003: 58)

Aquest objectiu (passar-s'ho bé) s'adiu amb les rèpliques curtes, que donen lleugeresa a l'obra.

- Pel que fa al to, Poblet canvia l'estil de parla dels grans burgesos imaginats per Molière al segle XVII i, a més, relata fets menuts de la vida quotidiana.⁵ El lloc de l'acció fa referència a una realitat molt immediata per als espectadors: tot passa durant l'Exposició Universal de Barcelona de 1888, s'evoquen el teatre Romea, els caliquenyos... i els espectadors poden, amb aquesta manera de fer, sentir la comèdia molt propera. Aquest tipus d'adaptació respon als objectius que Poblet dóna al vodevil: retratar la vida contemporània i parodiar-la.⁶

Poblet ofereix el mateix to popular en tots els personatges, probablement amb el mateix objectiu que acabem d'esmentar.⁷ L'escriptor sempre guarda «una mica d'aquell rerefons o vernís “pitarrista”» (Ferrer 2003: 56); més que

2. Segons consta al manuscrit.

3. L'únic nom que no canvia, com veurem tot seguit.

4. Per citar un únic exemple: els moments que Tomàs invita la seva futura promesa a la dissecció d'un cadàver, en lloc d'invitar-la al teatre o a una altra activitat *comme il faut*.

5. La minyona que va a comprar, les sopes que configuren la dieta del malalt...

6. Per exemple l'avarícia del senyor Ribot presenta dos vessants (només en surt una a Molière: l'avarícia contra els pagaments al metge i a l'apotecari). En canvi, Poblet fa el seu protagonista avar envers les contribucions que cal pagar a la ciutat, a més dels honoraris que cobren metges i apotecaris, però d'una forma tènue i mesurada, sense arribar a l'escarni (sobretot en el primer cas).

7. En canvi, Molière distingeix entre el llenguatge *burgès* i el llenguatge *popular* dels criats.

distingir la classe a la qual pertanyen els personatges per la parla, Poblet busca jocs i contrastos de paraules per fer riure d'una manera molt més senzilla i ingènua que Molière.⁸

Un altre aspecte important, referit al llenguatge, és l'adaptació de gairebé tots els noms, començant pel títol, tan nostrat; continua amb Argan, que esdevé el senyor Ribot (una veritable troballa);⁹ la segona dona d'Argan, Béline (nom força pompós per a l'època) esdevé Epifania (que també té el seu què altisonant, com correspon al seu caràcter); la filla gran, Angélique esdevé Angelina (certament, és un àngel); la filla petita, Louison, manté el diminutiu, Lluïseta; la minyona, Toinette (nom força escaient per a l'època) esdevé Roseta; el metge, M. Purgon (*purger*, en francès, és 'purgar') esdevé Fonoll (que també té la seva gràcia, però no he sabut trobar si el fonoll té virtuts laxants); el seu fill, Thomas Diafoirus,¹⁰ esdevé simplement Tomàs; el germà del malalt, Béralde, esdevé, Bernat (potser un intent de conservar la inicial?); l'enamorat veritable d'Angélique, Cléante, esdevé Felip; «M. Bonnefoy, notaire» esdevé senzillament «l'advocat», i l'apotecari, «Monsieur Fleurant», es torna «l'apotecari» i prou: val a dir que aquests darrers personatges són els més arquetípics de la peça i, per tant, el valor del seu nom és menor. Però es constata una reflexió de Poblet en l'adaptació dels noms: era, per tant, home treballador, de fer la feina de manera molt acurada.

- Molière crea un tema, diguem-ne, poc còmic, «une comédie de la maladie et de la mort», però també, en certa manera, crea «une machine de guerre» (Bory 1965: 7), en el sentit de recrear un argument especialment dolorós: la por de morir que arriba a enverinar l'existència de M. Argan.¹¹ Molière

8. Podem citar alguns exemples: en Ribot és un malalt que s'autodefineix com a «responsable, competent, i amb molts anys d'experiència. Diguem-ne un tècnic» (*El senyor Ribot està malalt*. Manuscrit: 3). D'ara endavant citarem sempre aquest text. Mentre que el metge li respon que com que «parla de tantes miques [de malalties] una mica d'això, una mica d'allò altre, que, en realitat, n'hi ha per tornar-se mico!» O, en un altre moment, afirma en Ribot que «en aquest món es pot dir que només he fet això; casar-me i estar malalt»; «En sóc un entusiasta dels costums! (...) em penso que és per això, que dec estar malalt, per no perdre'n el costum» (Ibidem, p. 4-6); i encara: «és un bon embolic», a la qual cosa respon, empipada, la Rosa, que és «un farcell» (Ibidem, p. 33).
9. Pot ser que tingui un valor simbòlic? Segons Joan Corominas, l'origen de la paraula és incert; el *DIEC* en presenta dos sentits: «Eina que serveix per aplanar, aplanar, allisar, pots, etc.» i també «bleda borda».
10. Poblet elimina els dos metges de *Le malade imaginaire*: M. Purgon / M. Diafoirus i en deixa només un, Fonoll, el qual té un fill que vol casar amb la filla del senyor Ribot.
11. És sabut, a més a més, que Molière va escriure aquesta obra quan es trobava molt malalt, poc temps després d'haver vist morir diversos membres de la seva família, i que ell mateix va morir en acabar d'actuar en la quarta representació d'aquesta peça. Molière: «règle avec les médecins un compte personnel. Non seulement ces messieurs se sont montrés incapables de le guérir de cette toux dont il mourra (et s'il s'agissait, comme on le croit, de tuberculose, il faut reconnaître que le traitement de l'époque à base de purges et de saignées ne nous paraît aujourd'hui guère recommandable), mais les médecins n'ont pas pu empêcher la mort d'entourer Molière: mot de son fils, Louis, filleul de Sa Majesté, à l'âge de dix mois (1664); mot de Madeleine Béjart, à 54

desenvolupa aquesta «màquina de guerra» contra els metges i la medicina que, amb alguns dels seus remeis, fan més mal que la pròpia malaltia. Aquest aspecte no està tan desenvolupat en Poblet, de la traducció del qual destaquen aquests trets:

- Suprimeix els dos metges de l'obra de Molière i en deixa només un, les intervencions del qual són molt matisades: no trobem un metge que pontifica amb falsa saviesa, sinó que més aviat mira de calmar el malalt i, sobretot, el veiem interessat a casar el seu fill amb la filla del malalt (pels diners). No queda així tan evident la voluntat de Molière a favor de la raó, dels nous descobriments i dels nous experiments científics ni la seva crítica de la tradició existent aleshores, ni la prèdica a seguir la saviesa de la natura.
- Sí que queda clar, però, mitjançant el Tomàs (el fill del metge, un bon estudiant d'un mal ensenyament), el verbalisme imbècil, l'argumentació estèril, contra tot el que són *formes* en la pràctica mèdica en un sentit gairebé teològic.
- Constitueix, també, una «màquina de guerra» la «lluita» de la Roseta i del Bernat a favor de la raó, entesa a actuar d'acord amb el que marca la natura: sentit comú, saviesa i mesura (hipocondria i matrimoni sense amor).

És a dir, de Molière, Poblet agafa el to bufó, però no hi trobem *in extenso* el gran problema de reflexió moral i d'ensenyament conseqüent que comporta l'original.

A parer meu, dels grans temes que toca l'original, Poblet aposta per ressaltar (o respectar) els valors familiars:

a) La hipocresia i la perfídia de la madrastra, que sap mantenir el seu marit al corrent de les complexitats dels temes jurídics (més a bastament tractat que la temàtica per influir a portar la filla al convent).

b) El rol de la filla gran, l'*angelical* Angelina, franca i lúcida, tendra i respectuosa envers el pare, que estima i que perdona, malgrat veure'n tots els defectes; però també és una dona ferma i plena de coratge en la seva decisió amorosa.

c) El paper de la minyona, fidel a la família, però també franca i amb un gran sentit comú, desenvolupat amb alegria (és la que més fa riure l'espectador); simpàtica per al públic perquè es posa al costat de l'Angelina contra el seu pare.

d) La filla petita, Lluïseta, nena una mica entremaliada (com toca a la seva edat) però també molt *dona* en certa manera, quan veu que no ha de mentir, ni disfressar la veritat.

e) El germà, Bernat, que representa el sentit comú burgès davant el senyor Ribot, el burgès que no en té.

f) El senyor Ribot mateix, que estima la seva família: la seva dona (molt sensualment), les seves filles (amb les quals, però, s'ha de mostrar

ans, le 17 février 1672 (un an jour pour jour avant Molière); mort de son fils Pierre, âgé de 3 semaines, le 11 octobre 1672» (Bory 1965: 215).

sever com toca a l'època). Tanmateix, aquesta estimació queda hipertrofiada per la malaltia i l'egocentrisme, cosa que fa que regni com un dèspota i es faci cuidar per les dones que l'envolten. Molière es complagué a *pintar* un malalt que no ho és, però que se'n creu; per tant, un malalt *imaginari*, i això el fa un veritable malalt: Molière va pintar la hipocondria i en va fer el motor del riure. Poblet s'ajusta a aquest aspecte: un protagonista obsessionat per una idea fixa, «estic malalt», que li fa respectar la medicina com si fos una religió i que li fa preparar un matrimoni estúpid per a la seva pròpia filla (casar-la, contra la voluntat de la noia, amb un metge en benefici propi); així en Ribot es converteix en un fervent egoista, malfiat fins a esdevenir una mena de *màquina* irresponsable de la qual tots els altres coneixen molt bé el mecanisme i se n'aprofiten per fer riure tothom. I aquest riure és *moral* en el sentit que instrueix l'espectador que vol fugir dels falsos valors del protagonista per fer triomfar els veritables valors de la família burgesa.

Després d'aquesta adaptació, Poblet torna a les traduccions/adaptacions del mateix estil que la primera que havia fet.¹² L'any 1965 va adaptar —de Verneuil— *Em caso amb l'altre*, més tard *Una amigueta a mitges* (1967), *Un matrimoni massa original*, *En què quedem Lili?* i *Ell, ella i els altres* (Ferrer 2003: 69-74).

Louis Verneuil no s'ha consolidat dins la història del cànon francès, tot i que va escriure trenta-vuit obres de teatre en solitari i vint-i-cinc amb Georges Berr.¹³ Probablement no ho ha aconseguit perquè, tot i que feia un teatre enginyós (indulgent, també), no va oferir cap innovació ni cap altra finalitat que distreure el públic de l'època («la belle époque»).

Davant la impossibilitat d'analitzar en aquest article totes les adaptacions de Verneuil fetes per Poblet, ens centrarem en unes quantes: la peça de Verneuil *L'Amant de cœur*¹⁴ correspon al manuscrit de Poblet que porta, en la primera pàgina, el títol *Sempre tres*; i en la segona, tres títols escrits a mà: *Ella, ell i l'altre*, *Una amigueta al cinquanta per cent*, *Amigueta a mitges*:¹⁵ sobre l'argument, ens trobem el clàssic trio d'una dona dividida entre l'amor de dos homes; Charlotte/Carlota té un amant *de cœur*, és a dir, *de veritat*, que estima tot i que és pobre (Lucien/Enric), i un altre que la manté i li dóna tots els luxes, Jacques/Jaume.

El primer coneix la situació (ella li deixa molt clar que vol que sigui així, i fins i tot ell ajuda a triar el segon amant); però, per amor, la suporta. Fins que arriba un dia que, gràcies a les fluctuacions de la borsa, aquest amant *de cœur* s'enriqueix de la nit al dia i li demana que deixi l'altre home perquè ara pot comprar-li tots els capricis que vulgui. La Carlota ho accepta; però, ves per on!, al cap

12. *M'agrada aquesta dona* (1962), adaptació de *Pour avoir Adrienne* de Louis Verneuil, estrenada l'any 1919.

13. Algunes de les seves peces es convertiren en pel·lícules: <<http://www.imdb.com/name/nm0894579>> i <<http://www.ibdb.com/person.php?id=8942>>.

14. *Comédie en trois actes*, Librairie Théâtrale et Littéraire, París, 1921.

15. És fàcil suposar que Poblet devia dubtar a l'hora de triar-ne un, car tots els títols reflecteixen bé l'argument de l'original, mostra de la dedicació profunda a la seva feina d'home de teatre.

d'una estona se li presenta l'amant ric, el Jaume, i li anuncia que ha de renunciar a ella perquè ho ha perdut tot a la borsa (en la mateixa operació que ha enriquit l'altre amant) i li diu que ella es mereix un amant que li pugui donar tot el que desitgi; entenedrida per aquesta declaració, la Carlota no vol renunciar al Jaume i li diu que, a partir d'aleshores, ell serà el seu amant *de coeur*. Aquesta nova situació, inversa de la inicial, es manté quan en Jaume es converteix en el secretari personal de l'Enric i tothom content! La Carlota té el que volia, el Jaume també i el nou amant ric fa el paperot sense saber-ho.

Ens trobem davant d'una traducció que és bastant fidel, tant en el contingut com en la forma (la distribució formal en tres actes). Només s'han fet petites supressions concretes a la realitat de França, que havien de resultar desconegudes per als espectadors (referències a Anatole France, a Paul Bourget: lectures de la Charlotte), o bé s'han reduït algunes escenes (Poblet devia trobar l'obra massa llarga i volia fer-la àgil),¹⁶ o bé es canvien alguns personatges per presentar un to menys cru.¹⁷

En què quedem Lili? correspon a l'original francès *Mon œuvre!... comédie en trois actes, représenté pour la première fois, à Paris, au Théâtre de l'Athénée, le 21 septembre, 1917*;¹⁸ tot i que, en el manuscrit, Poblet només escriu el nom de Verneuil, en realitat, la peça va ser escrita també amb Georges Berr. En aquest cas, des del punt de vista formal, Poblet escriu dos actes (i no tres, com a l'original), però divideix el segon en dos quadres. També ha suprimit un personatge, fa els diàlegs més curts¹⁹ (i més senzilles les acotacions,²⁰ per alleugerir el conjunt, com hem vist també altres vegades).²¹ I, també com sembla habitual en ell, canvia el títol original per altres que li semblen que poden agradar més al públic i, sobretot, mantenir la intriga de la trama. El títol original, *Mon œuvre!...*, fa referència a l'obra de la protagonista, Jacqueline o Madame la Maréchale (Lili, en la versió catalana), que ha fundat una associació (*mon œuvre*) destinada (som a la Primera Guerra Mundial) a acompanyar els promesos/marits que són al front (quan tornen de permís i es troben que promeses i esposes han desaparegut o

16. Per a Poblet, el nus de la peça és aquest doble amor, que un dels amants coneix. D'altra banda, hem vist que les acotacions es redueixen al mínim essencial.

17. Per exemple, la mare de Carlota aprova que la seva filla visqui d'amistançats, mentre que en l'adaptació ho aprova una amiga; o, si en l'obra original l'amant *de coeur* se'l presenta com l'amant de la germana, Poblet, en canvi, el presenta com el nuvi de la germana morta). També se suprimeixen frases massa escabroses, com quan Charlotte sentència «se vendre à vingt ans ou être vendue à cinquante, tel est le sort de toutes les femmes» (Verneuil i Berr 1917: 13); quan Jacques afirma «je suis contre le mariage. C'est une entreprise absurde, et qui ne peut trouver que deux excuses: chez les noceurs, la lassitude; chez les chastes, la curiosité. Je ne suis ni l'un ni l'autre» (*Ibidem*: 35), o quan explica els suposats amors sincers que han viscut i que eren interessats.

18. Librairie Théâtrale, artistique & Littéraire: Paris, 1920.

19. Parts que devia considerar més descriptives i que no ajudaven a avançar l'acció. En aquest sentit s'observa que, sobre el manuscrit, ha fet supressions a mà. Posem només un exemple, però en podríem posar molts altres (fins i tot paràgrafs sencers): «Era al taller endreçant les cadires» (que segueix l'original francès bastant fidelment) esdevé «estava endreçant» (Manuscrit: 1).

20. Tot i que, de vegades, les amplia: quan no les troba prou precises en l'original francès.

21. De fet, Poblet escriu que ha «adaptat» la peça (Manuscrit, sense número de pàgina).

canviat de parella). Aquesta associació, considerada d'interès públic, l'ha instal·lada a casa seva, amb gran enrenou per a la vida diària. L'associació té la particularitat que si no aconsegueixen fer tornar les senyores, elles mateixes les substitueixen, és a dir, «fan companyia» als marits (sense més especificacions). Mentrestant, el promès de la Lili, M. Le Hallier, enamorat d'ella des de fa molts anys, espera el final de la guerra per poder-s'hi casar. Val a dir que aquest argument grotesc s'acompanya de moltes situacions amoroses còmiques i totalment absurdes i inversemblants, com toca en un vodevil. Diverses escenes han estat suprimides (les més agosarades moralment, o les considerades innecessàries per a l'essencial de la intriga).

No he pogut esbrinar si Poblet va adaptar aquest vodevil d'una traducció prèvia del castellà, com sí que és el cas altres cops. De Paul Gavault, prolífic dramaturg, director de l'Odéon (1914-1921) i també cineasta (1909-1911),²² Poblet va adaptar (en una versió lliure, segons consta al manuscrit) *Ja hi som tots*, títol que correspon a la peça *Moins cinq*, «vaudeville en trois actes», estrenada «Au théâtre du Palais-Royal par Jean Villemot» el 21 de novembre de 1900, i que Gavault va escriure en col·laboració amb Georges Berr. L'argument de l'obra es sintetitza en francès així:

Encore une *Gavaule*, en collaboration, cette fois, avec M. Berr, du Français. Et il n'y a pas lieu de s'en plaindre. Durant trois actes, il est constamment *moins cinq* pour que Chouzelot ne soit abominablement cocufié par son ami Jacques. Néanmoins tout finit bien. Les deux époux, qui n'ont pu réussir à être infidèles, se pardonnent leurs torts réciproques. Et, durant les soirées d'hiver, qui doivent être longues à Limoges, ils s'expliquent les quiproquos géographiques qu'ont imaginés les deux auteurs.²³

No hem pogut consultar l'original francès.²⁴ Tanmateix, hem trobat diverses altres traduccions d'aquest vodevil de Gavault i Berr: assenyalem, primerament, la traducció catalana, sense data, de Salvador Vilaregut, *Falten cinc minuts*. Barcelona: Impremta Elzeviriana-Borràs, Mestres i C.^a (Biblioteca Catalana de Vodevil; 1), estrenada el 19 de desembre del 1914 al Gran Teatre Espanyol (Armangué i Cuccu 1994: 160).²⁵ També hem trobat la peça castellana *La lámpara maravillosa*. Vodevil en tres actos, basado en la obra *Moins cinq*, arreglada al castellà per Enrique Arroyo i Carlos Dotesio, i estrenada al Teatro del Vodevil, de Madrid, la nit del 5 de novembre de 1915.²⁶

L'anàlisi comparada de les diferents traduccions aporta dades interessants sobre la manera de fer teatre de Poblet, que treballava sempre per alleugerir l'estil i fer més modern el to dels originals.

22. Société *Le Film d'Art*.

23. «Estampes» a GALLICA: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8405903z>>.

24. No es troba digitalitzat.

25. Aquesta peça (per les informacions que hem pogut obtenir de l'original) és una traducció fidel de l'original francès.

26. Barcelona: Biblioteca «Teatro Mundial», 1916.

El primer que sorprèn és la diversitat de títols, tot i que es tracta d'una mateixa peça: *Moins cinq* fa referència al fet que «va de cinc minuts» que els dos membres d'un matrimoni no cometin adulteri, cadascun per la seva banda.

El títol de Poblet guarda una certa dosi d'intriga, mentre que el títol castellà fa referència a un episodi molt concret de l'obra: quan el personatge del seductor, promet al marit que, si no té cap pla amorós previst, en té prou a posar un fanal al seu balcó perquè les dones pugin a casa seva a la recerca del plaer amorós.

L'edició castellana s'assembla molt, en la distribució dels actes i de les escenes, a l'adaptació de Poblet (per això ens podem demanar si l'autor català va treballar a partir d'aquesta traducció) tot i que hi ha algunes diferències:²⁷ surten més personatges a l'obra castellana,²⁸ per la qual cosa hi ha algunes escenes més en aquesta versió; a més a més, la versió castellana «espanyolitza» el text: així canvia alguns noms dels personatges (Revuelta), situa l'acció a Sòria (Poblet la situa a Perpinyà), la *gent de món* viu o ha estat a Madrid (Poblet la situa a París) i, a més a més, l'estil esdevé més conservador des del punt de vista moral/amorós,²⁹ tot i que la corrupció regna igual a tots dos ajuntaments (Sòria i Perpinyà).

Un personatge, Estebita (Estevet, per a Poblet) es pinta amb un defecte de pronunciació com a sinònim de beneit i això dona lloc a diverses escenes (inexistents a Poblet). Més avançat (també científicament) és Poblet perquè introdueix el telèfon, l'avió i el reproductor de discos en la seva versió. També hi ha més desenvolupada la reflexió psicològica per explicar les desavinences matrimonials (mentre que preval més l'estil vodevil en l'adaptació castellana). És a dir, té més interès teatral l'adaptació de Poblet. En canvi, l'adaptació castellana respon al tòpic d'obrir i tancar portes d'aquest tipus de peces.³⁰

Finalment, analitzarem un altre vodevil de Poblet titulat *Un marit que porta cua*, adaptació d'una altra peça francesa, signada també per Paul Gavault i per André Mouëzy-Éon (1880-1967).³¹ Amb Gavault, A. Mouëzy-Éon va escriure dues peces; llegint la traducció catalana, es pot afirmar que *Un marit que porta cua* ha de ser l'adaptació de *Monsieur Zéro, vaudeville en 3 actes*, estrenat a París, al Palais-Royal, el 17 de mars de 1909, publicat el mateix any i al mateix lloc per l'editorial Stock (194 pàgines).³² No hem pogut consultar l'original fran-

27. La versió castellana manté, però, els tres actes de l'original. Poblet, fidel a la manera seva de fer, a favor de la lleugeresa, crea dos actes (el segon en dos quadres).

28. Poblet soluciona això fent parlar diversos personatges per telèfon. A més, hi ha dues criades desvergonyides que *ajuden*, a canvi de diners, a fer caure la senyora en braços del conqueridor (només una en el cas de Poblet).

29. Per citar només un exemple: en la versió catalana, la dona viatja sola; en la versió castellana ha d'anar acompanyada.

30. Ara que no em llegeix ningú, podríem dir que la peça castellana és més «castissa», o, més exactament, més «rància».

31. Autor també de comèdies (sobretot de vodevils militars), llibretista (operetes), actor que, a partir dels anys vint (com hem pogut comprovar també en bona part dels altres autors francesos), es va decantar pel cinema (escenògraf).

32. L'altra peça que ambdós autors van escriure plegats és *Panachot gendarme, vaudeville militaire en 3 actes*, representada a París, al Palais-Royal, el 12 d'octubre de 1907, i publicada el mateix any i al mateix lloc també per l'editorial Stock (162 pàgines).

cès.³³ Sí, però, que n'hem trobat una edició castellana, que respon al títol original francès: *El señor cero. N. 4, Elena y Cabotín [música anotada]: [vodevil en tres actos] / adaptación española de Juan José Cadenas y Emilio González del Castillo; música del Maestro José Cabas*.³⁴ A la coberta hi figura «Letra de Gavault y Monézy-Éon».³⁵ Malauradament, no n'hem pogut tampoc consultar l'edició castellana. La lectura de l'original català de Poblet mostra un argument en la línia que hem analitzat fins ara: problemes matrimonials, sentimentals, etcètera. En aquest cas, una aristòcrata divorciada és finalment admesa a casar-se, per amor, amb el nebot d'un duc (els temps avancen), però un metge estrafolari, amic del duc, sosté la teoria que els fills d'aquesta parella tindran els «defectes» del primer marit, el senyor Zero; el duc li fa cas i cal imaginar, per als nuvis, tota una estrambòtica prova per demostrar que això no serà així, perquè el primer matrimoni va ser una unió blanca. Val a dir que la prova falla; però, al darrer minut (típic del vodevil), apareix l'autèntic senyor Zero, que certifica la prova que volia el duc per donar permís per al casament.

En definitiva, ja com a conclusió, ens imaginem fàcilment Poblet intentant aconseguir fer representar a Barcelona, en aquells durs anys de la postguerra, teatre en català, malgrat totes les dificultats i misèries del període. En el vodevil francès, que ja havia triomfat a Barcelona en el primer terç del segle xx, devia veure l'ham per assegurar la viabilitat econòmica de triomfar, ni que fos mínimament, fent teatre en català.³⁶ A les seves traduccions i adaptacions els va saber donar agilitat, tan temàticament com formalment; en aquest sentit compartim l'opinió de M. Cala, que el 19 d'agost de 1950 escriu al *Noticiero Universal*:

Como comediógrafo el señor Poblet reviste su obra de un tono sincero, amable. Aunque el tema que plantea no es nuevo en el teatro, posee cierta originalidad en su planteamiento que le hace interesante. (Ferrer 2003: 42)

D'altra banda, Poblet va adaptar el vodevil francès en el que té de temàtica sentimental i/o carnal.³⁷ El camp d'acció és sempre privat i domèstic i gravita al voltant del trio fonamental: el marit, l'esposa i l'amant o l'amistança. Amor, matrimoni i adulteri, amb al·lusions divertides i/o picants, però sense transgredir els tabús, de manera que són peces eficaces (de manera explícita) per poder escapar de la censura. Poblet no podia pas triar el que traduïa i s'havia de cenyir també als gustos del públic del moment, un públic burgès que se sent identificat amb aquest tipus de teatre, amb els seus petits problemes i les seves confortables il·lusions en matèria de sentiments; és a dir, un públic que troba, en les obres que va a veure, una compenetració tranquil·litzadora.

El vodevil, sorgit com a tal a França (i amb aquests temes i motius citats) principalment durant la segona meitat del segle xix, va esdevenir *comédie boule-*

33. No es troba digitalitzat.

34. Infantas, 19 i 21: Madrid. Ildefonso Alíer, editor de música, 1924.

35. Error: el nom original és Mouëzy-Éon.

36. El vodevil va tenir un gran èxit al llarg dels anys seixanta.

37. En canvi, l'altre gran tema del vodevil, els diners, el guany, es mostra esbiaixat.

vardière a la *Belle-Époque*, amb algunes peces interessants que es burlen de certs costums contemporanis (Flers, Caillavet, Capus...). Pel que diu la crítica, a Barcelona, durant els primers anys del segle xx, també tingueren èxit els mateixos autors que després va adaptar Poblet:

El «vaudeville» francés es un género escénico que tuvo en Barcelona cultivadores asiduos, brillantes y entusiastas. Los nombres de Elena Jordi y de José Santpere estuvieron unidos durante muchos años al auge de este tipo de teatro libertino, descocado y ligero que contaba con tan vasta clientela.

Però que aquestes obres siguin les que hagi d'adaptar Poblet als anys seixanta per acomodar-se o ajustar-se «a los nuevos gustos del público y a las circunstancias vigentes»³⁸ diu molt sobre la penosa realitat sociològica i sobre la història intel·lectual del nostre país en aquells temps. Així ho veié Julio Manegat, a propòsit de la peça *A punt de solfa*:

La comedia, el vodevil «al estilo francés» que se nos ofreció anoche en el Romea, es bastante malo. Tanto que uno se siente un tanto escandalizado de que aún puedan representarse obras así, tan viejas, tan trasnochadas, tan liosas, tediosas, etc. Bueno, esto es lo que a mí me parece. El respetable público lo pasó muy bien³⁹ y se rió mucho y se divirtió con el «estilo francés» que, como ustedes saben, consiste en meter en un lío fenomenal a una serie de señoras y señores que entran y salen, se persiguen y son perseguidos, sufren equívocos y terminan por ser muy felices. [...]

Hace cuarenta años, cuando debió de estrenarse esta obra, supongo que sería, o parecía, divertida. Hoy, a fuerza de abuso de lo que hemos visto docenas y docenas de veces, ya no lo es. O, por lo menos, a mí no me lo pareció.⁴⁰

Resti, tanmateix, la vivesa del llenguatge emprat per Poblet (eficàcia de l'*home de teatre*): la riquesa de la seva llengua popular (en un moment que no hi havia model de llengua), la frescor i enginy del seu estil (pels canvis de títols i de noms dels personatges, per l'escurçament de paràgrafs llargs o d'acotacions), la cerca d'un diàleg més àgil, més eficaç, més natural que en els originals. L'anàlisi «diu» molt, també, de la història intel·lectual dels anys seixanta, temps socials, sinistres i descoratjadors, marcats per la insubstancialitat i la precipitació (en el sentit moral negatiu d'aquests mots).

En definitiva, resti la voluntat de Poblet de fer teatre per fidelitat a la seva llengua i al seu país, malgrat totes les penúries i les hores negres de la dictadura, com ell mateix defensava en pronunciar el «Discurs Inaugural del Parlament de Catalunya», el 10 d'abril de 1980:

38. MARTÍNEZ TOMÁS, A. «CANDILEJAS. — Estreno de la comedia francés *M'agrada aquesta dona*». *La Vanguardia Española* (6 gener 1962), p. 26. Citat per Ferrer (2003: 88)

39. Aquesta frase corrobora bé la situació social de gran mediocritat, que hem esmentat abans.

40. MANEGAT, Julio. «Presentación de la llamada “Gran compañía de vodevil al estilo francés”». *El Noticiero Universal* (12 agost 1966), p. 28. Ibídem, p. 94.

Per damunt d'embats i de maltempsades, hem estat sempre, una nació que vol viure d'acord amb el seu tarannà i sota el metratge d'una llengua heretada de pares a fills, que constitueix la paret mestra de les nostres essències (Ferrer 2003: 104).

Referències bibliogràfiques

- ARMANGUÉ, Joan; CUCCU, Marima (1994). «El teatre anglès a Catalunya». *Miscel·lània Germà Colón*. Vol. 2, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- BORY, Jean-Louis (1965). Presentació i epíleg de *Le malade imaginaire*. París: Hachette.
- CAROU, Alain; DE PASTRE, Béatrice (dir.) (2008). «Le Film d'Art & les films d'art en Europe (1908-1911)». *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 56 (desembre).
- COROMINAS, Joan (1987). *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. Vol. VII. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, Caixa de Pensions «La Caixa».
- FERRER, Jaume (2003). *El teatre de Josep M. Poble*. Montblanc: Publicacions del Museu i Arxiu de Montblanc.
- FONTCUBERTA, Judit (2001). «Les traduccions catalanes de Molière». *Quaderns. Revista de Traducció*, 6, p. 79-105.
- (2007). *Molière en català. Les reflexions dels traductors*. Lleida: PUNCTUM & TRILCAT.